

ОНОМАСТИКА «ФАНДАНГО» А. ГРИНА: ХРОНОТОП И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПЛАН ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В настоящее время очевидна важная роль, которую играют имена собственные в произведениях художественной литературы. За последние годы опубликовано немало работ, посвященных различным аспектам литературной ономастики. Однако интерес ученых к этой проблематике проявляется весьма неравномерно: большинство исследователей обращается прежде всего к литературной антропонимии, тогда как другие разряды собственных имен в художественном тексте редко становятся объектом анализа. Соответственно мало изучены и текстовые функции таких онимов. Так, за пределами внимания исследователей остается пока способность имен собственных выступать в качестве знаков художественного хронотопа. Теория хронотопа, разработанная М. М. Бахтиным¹ и вошедшая в арсенал современного литературоведения, к материалу литературной ономастики почти не применялась, хотя перспективность такого подхода не вызывает сомнений. Действительно, наряду со многими другими средствами, ономастика в тексте играет роль своеобразных координат, организующих время и пространство в произведении. Так как хронотопы «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа»², а сюжетные коллизии направлены на раскрытие концептуального содержания произведения, следует ожидать, что имена собственные, маркирующие хронотопы, окажутся прямо причастны к формированию концептуального плана текста.

В связи с этим обратимся к анализу ономастики одной новеллы А. Грина, которая показалась нам примечательной в данном отношении. Новеллу «Фанданго», впервые опубликованную в 1927 г., исследователи справедливо называют в ряду «произведений, представляющих вершинные достижения Грина в жанре рассказа»³.

Как известно, семантическая структура всякого сюжетного текста предполагает ряд необходимых и обязательных элементов. К ним Ю.М. Лотман относит⁴: 1) некоторое семантическое поле, разделенное на два взаимодополняющих подмножества; 2) границу между этими подмножествами, «которая в обычных условиях непроницаема, однако в данном случае...оказывается проницаемой для героя-действителя»; 3) самого героя-действителя. Персонажи в отношении границы отчетливо подразделяются на два типа: неподвижные, которые существуют в пределах одного из подпространств и не могут пересекать его границу, а также подвижные, имеющие право на переход из одного подпространства в другое. Переход героев через семантическую границу обратим и может быть развернут «в две сюжетные цепочки противоположной направленности»⁵.

В анализируемом произведении Грина все перечисленные структурные элементы налицо. Сюжет новеллы основывается на пространственно-временных перемещениях героя. Главный герой, от лица которого ведется повествование, переносится из реального Петрограда в экзотический Зурбаган, а затем возвращается обратно, но с темпоральным смещением почти в полтора года. В тексте, таким образом, выделяются две области семантического пространства: *петроградский мир* и *мир Зурбагана*, причем для каждого из миров характерны свои пространственно-временные координаты и способы их задания.

¹ См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Литературно-критические статьи*. М., 1986. С. 121–290.

² Там же. С. 282.

³ См.: Ковский В. *Реалисты и романтики: Из творческого опыта русской советской классики*. М., 1990. С. 287.

⁴ Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. М., 1970. С. 290–291.

⁵ Там же. С. 287–288.

Граница между этими мирами детерминирована в пространственном отношении; при переходе Петроград – Зурбаган ей является плоскость картины неизвестного автора с изображением комнаты в одном из домов Зурбагана (герой проходит сквозь плоскость картины), а при обратном переходе – «дверь с синим стеклом», ведущая в подъезд дома, где живет герой. Сам повествователь, как и ряд других персонажей (прежде всего Бам-Гран, побывавший в Петрограде и принимающий Каура в Зурбагане), представляет собой пример «подвижных» героев, пересекающих границу того и другого мира. В соответствии с движением сюжета общая схема хронотопа данного текста выглядит так: Петроград (1921 год) – Зурбаган (? год) – Петроград (1923 год). Петроградский мир предполагает формирование двух хронотопов – *исходного* и *финального*; зурбаганский мир реализует собственный хронотоп, который может быть назван *промежуточным* (по порядку его развертывания в повествовании), или *условным* (по характеру его задания).

Анализируя ономастические средства создания хронотопа текста, следует прежде всего обратиться к ономастической лексике тех разрядов, которые непосредственно «отвечают» за пространственную и временную привязку действия. Текстовыми средствами координации действия относительно времени и места, как известно, служат топонимы и хронимы. Однако хронимы отсутствуют в тексте, и темпоральная ориентация осуществляется с помощью лишь апеллятивной лексики. Локальная привязка действия осуществляется как ономастическими, так и апеллятивными единицами, которые взаимодействуют при выполнении этой задачи.

Исходным в новелле является хронотоп *зимнего Петрограда*. Он задан достаточно жестко и определенно: начало действия отнесено к декабрю 1921 г.⁶, события происходят на протяжении одного дня в послевоенном Петрограде, охваченном голодом, холодом и разрухой. Число декабря читателю неизвестно. Указывается исходная точка действия: пространственная – квартира, где проживает главный герой, и временная – около одиннадцати часов утра. Месяц и год названы как бы между прочим, ненароком. При описании скудости жизненного уклада героя, говоря о ветхости своей одежды и обуви, повествователь замечает: «Главнее же всего этого – мои одежда и обувь были совсем плохи. Старое летнее пальто, старая шляпа, сапоги с проношенными подошвами – лишь этим мог я противостоять декабрю и двадцати семи градусам»⁷. Год упоминает герой в беседе со знакомым (Терпуговым): «Что, вам одному, против всех правил, разрешат такое дело, как «Мадрид»? Это в двадцать-то первом году?» *Исходный* хронотоп, как мы видим, формируется в дискурсе героя-повествователя, в зоне его речевой активности.

⁶ Впрочем, текст на первый взгляд допускает возможность несколько иной хронологизации событий. После возвращения из Зурбагана Каур, беседуя с женой, сообщает ей: «Я вышел сегодня утром не из этой комнаты. Я вышел из той комнаты, в которой жил до встречи с тобой в январе 1921 года». Поскольку речь идет, безусловно, о комнате, где герой находился на момент начала действия, указанную дату можно считать анахронизмом. Разница между двумя датировками действия составляет, таким образом, одиннадцать месяцев. Мы принимаем первую датировку событий (декабрь 1921 г.) по той причине, что она появляется в начале текста и обуславливает восприятие читателем дальнейшего процесса формирования хронотопа. На его фоне изменение датировки в конце текста выглядит немотивированным, а потому воспринимается как авторский анахронизм. Вряд ли также герой пользуется в двух эпизодах разными системами летоисчисления. Как известно, с 14 февраля 1918 г. Россия перешла на григорианский календарь, который опережал предшествующий юлианский на 13 суток. Вообще говоря, в первом эпизоде повествователь мог упомянуть о декабре по старому стилю (то есть о декабре 1920 г.), в то время как в разговоре с женой указать время по новому стилю. Однако важно, что никаких текстовых сигналов смены систем исчисления календаря в произведении нет, без чего указание на время по старому стилю само по себе выглядело анахронизмом. Есть и еще один существенный довод против отнесения действия новеллы к январю 1921 г. При встрече с главным героем его знакомый Терпугов сообщает об аренде им ресторана «Мадрид», что, понятно, могло иметь место лишь после перехода от политики «военного коммунизма» к новой экономической политике. Десятый съезд РКП(б), заявивший о смене экономического курса партии и государства, состоялся в марте 1921 г. Следовательно, события произведения нужно отнести к декабрю, а не январю этого года, упоминание же января 1921 г. следует считать ошибкой автора.

⁷ Здесь и далее текст новеллы цитируется по изданию: Грин А. С. Собр. соч. : В 6 т. Т. 5. М., 1980. С. 430–484.

Временная точка, завершающая пребывание героя в данном топосе, отмечена также приблизительно: она приходится на вечер того же декабрьского дня. На семь вечера назначена встреча героя с художником Броком по поводу покупки картины, но герой приходит либо несколько раньше указанного времени, либо, наоборот, опаздывает, не заставая того дома; во всяком случае на улице уже совершенно темно. Пространственной точкой, фиксирующей завершение *петроградского топоса*, является квартира Брока. В пределах этого мира герой проводит в общей сложности около восьми часов. Локальные перемещения героя укладываются в схему: *квартира героя – улица – квартира Брока – улица – Дом ученых (КУБУ) – улица – чайная – улица – квартира Брока*. Кроме начальной и заключительной временных точек действия, маркирована во временном отношении еще одна, относящаяся к пребыванию героя в Доме ученых. После ухода делегации Бам-Грана и обморока героя, очнувшись, персонаж замечает, что «на круглых стенных часах стрелки указывали полчаса пятого». Итак, временные и пространственные координаты совмещаются в трех локусах: 1) квартира героя (около одиннадцати часов утра) – начало действия; 2) Дом ученых (половина пятого дня) – кульминация действия в рамках *петроградского топоса*, связанная с конфликтом статистика Ершова и Бам-Грана; 3) квартира Брока (около семи вечера) – завершение прежнего и переход в новый топос. Нельзя не заметить, что все перечисленные локусы, в которых имеет место сопряжение временных и пространственных показателей, важны в сюжетном и концептуальном отношении. В одном из них (квартира героя) начинается действие и получает развитие идея двоemiрия, определяющая семантическую структуру текста в целом. Во втором (Дом ученых) – происходит встреча героя и представителей зурбаганского топоса (делегация Бам-Грана), знаменующая материальное воплощение иного мира, его прорыв в петроградский хронотоп. В третьем (квартира Брока) – осуществляется переход героя из одного топоса в другой, когда резко меняется хронотоп действия и петроградский мир становится прошлым, а зурбаганский мир – реальным настоящим. Таким образом, знаки художественного хронотопа четко отмечают основные сюжетные узлы, организационные центры действия.

Как было уже сказано, имена собственные вносят важный вклад в формирование *исходного* хронотопа. Прежде всего эту функцию берут на себя топонимы. Названия города, где происходят события рассказа, нет в тексте, оно вводится имплицитно, через некоторые урбонимы, номинирующие внутригородские объекты. В частности, упоминается улица Миллионная и река Нева; эти два названия практически исчерпывают список топонимов *исходного* хронотопа. Автор ограничивается минимумом ономастических средств, необходимых для расшифровки места действия и соотнесения его с реально существующим географическим пространством. Имена собственные, которые используются в качестве такого минимума, чтобы быть в состоянии реализовать *петроградский* хронотоп, должны удовлетворять по крайней мере двум требованиям: во-первых, их референт должен существовать во внетекстовой реальности и, во-вторых, они должны обладать достаточной степенью известности. Оба топонима отвечают этим условиям. Миллионная является одной из центральных и наиболее известных улиц города, а ассоциативная связь Нева – Петербург (Петроград, Ленинград) стала уже автоматической (ср. хотя бы перифрастическое наименование *город на Неве*, превратившееся в своего рода клише). Известность указанных топонимов гарантирует правильную ориентацию читателя по пространственной координате и избавляет автора от необходимости уснащать текст именами других внутригородских объектов. В самом деле, прочие урбонимы Петрограда в новелле отсутствуют, писатель отказывается от номинации ономастическими знаками разнообразных объектов городского ландшафта – улиц, площадей, мостов и т. д.

Скупость в использовании топонимических средств для организации художественного пространства в рамках *исходного* хронотопа является, видимо, следствием двух общих установок поэтики писателя. Первая – тяготение к обобщенному изображению художест-

Хронотоп Зурбагана (то есть *промежуточный* хронотоп) значительно отличается от *исходного* по ряду параметров. В той части рассказа, которая посвящена пребыванию героя в Зурбагане, хрононимы, как и в *исходном* хронотопе, отсутствуют, а временная ориентация действия осуществляется с помощью нарицательной лексики. При пересечении героем границы, разделяющей миры, происходит резкий темпоральный сдвиг. Из зимнего петроградского вечера герой попадает в зурбаганский полдень, причем в момент перехода ему доступно восприятие обоих хронотопов одновременно: «Картина солнечной комнаты, приняв несравненно большие размеры, напоминала теперь открытую дверь. Из нее шел ясный дневной свет, в то время как окна брокковского жилища были по-ночному черны». В Зурбагане герой оказывается около полудня (петроградский мир, как было сказано, он покидает около семи часов вечера); внимание читателя акцентируется на времени прибытия введением в текст специально предназначенных для этого сигналов: «Пальнула пушка, и медленный удар колокола возвестил двенадцать часов». Пребывание героя в Зурбагане кратковременно, оно длится не более получаса, и это опять же настойчиво подчеркивается в тексте. Бам-Гран в беседе с прибывшим дважды напоминает ему об этом: «Между тем дорожите временем, синьор Каур, – вы можете пробыть здесь только тридцать минут». И через некоторое время: «Теперь выйдем, так как время уходит, и если вы пробудете здесь еще десять минут, то, может быть, пожалеете о гостеприимстве Бам-Грана!»

Темпоральный сдвиг захватывает не только малые временные интервалы, но и более крупные временные отрезки: герой переносится из декабря в май. Год, в который попадает персонаж, не указан, что принципиально отличает *зурбаганский* хронотоп от *петроградского*. Экстраполяция же временной привязки предыдущего хронотопа явно неправомерна из-за подчеркнутого темпорального сдвига. Действительно, если герой может свободно перенестись из декабря в май, из зимнего вечера в летний полдень, то нет причин считать невозможным и переход из одного года в другой. Таким образом, складывается любопытная ситуация: точность знаков хронотопа, фиксирующих временной сдвиг в масштабе малых величин, препятствует установлению точной привязки в масштабе более крупных временных интервалов, когда неизвестен год и даже век, в котором оказывается герой. Описание мира Зурбагана построено так, что ни одна художественная реалья не свидетельствует о соотношении действия с определенным годом, веком или эпохой. «Осел, нагруженный мехами с вином», «его погонщик... загорелый босой детина с повязкой на голове из красной бумажной материи», вид города с его уступами крыш, морем и судовыми мачтами, стуком колес, пением петухов и прочим городским шумом, обстановка комнаты, где герой встретился с Бам-Граном («я спустился в большую комнату с низким потолком, очень светлую, заставленную красивой мебелью, с диванами и цветами»), разговор между персонажами – ничто не дает нам возможности хотя бы приблизительно определить время действия. Можно сказать, что мир Зурбагана почти не ориентирован по оси времени, находясь в зоне безвременья, и это коренным образом отличает его *условный* хронотоп от жестко фиксированного реалистического хронотопа Петрограда.

Пространственная привязка данного хронотопа также весьма отлична от привязки предыдущего. Как было сказано выше, два урбонима и два эргонима имплицитно вводят в текст название города (Петроград) и определяют локальную координату своего мира. В отличие от имплицитного способа введения топонима *Петроград*, имя города, в который попадает герой после пересечения границы хронотопа, заявлено прямо. Более того, если учесть, что прагматической логикой разговора между персонажем и Бам-Граном появление в тексте топонима оправдывается не вполне (герой не спрашивает Бам-Грана о названии города, в котором очутился), то можно сделать вывод о *художественной* значимости этого названия. Примечательно, что Бам-Гран повторяет его в составе одного

предложения трижды, как бы акцентируя на нем внимание героя (и читателя): «Если хотите, я назову город. Это – Зурбаган, Зурбаган в мае, в цвету апельсиновых деревьев, хороший Зурбаган шутников, подобных мне!» Топоним *Зурбаган* становится знаком всего *промежуточного* хронотопа, принимая все важнейшие черты обозначаемого художественного мира. Для именования мира, не определенного в пространственно-временном континууме и не существующего вне художественной реальности, не подходит любой «реальный» топоним, связанный с конкретным объектом земной поверхности, поскольку этот объект и пространственно определен, и имеет свою историю. Поэтому Грин предпочитает «сконструированное» географическое имя, тем более что оно было много раз использовано в его предыдущих произведениях и может служить отсылкой к макротексту предыдущего творчества, напоминая читателю о знакомой гриновской стране. Преимущество такого топонима в том, что он называет город и в то же время почти ничего не сообщает о его местонахождении. Зурбаган находится где-то далеко от реального мира, за много километров от зимнего Петрограда, и про это упоминает Бам-Гран, обращаясь с вопросом к Кауру: «Что чувствуете вы, одолев тысячи миль?»

Но, кроме созданного автором топонима *Зурбаган*, с «условным» хронотопом связаны и некоторые «реальные» топонимы, служащие, впрочем, тем же целям создания пространственной неопределенности мира Бам-Грана. Часть из них появляется в зоне *петроградского* хронотопа, в эпизоде прибытия делегации Бам-Грана в Дом ученых. Бам-Гран и его приближенные представляют собой пример «подвижных» героев, способных свободно преодолевать границу между мирами. После прибытия делегации возникает потребность в локальной привязке места ее отправления. Члены делегации, столь разительно отличающиеся от окружающих внешним видом, манерами и к тому же привезшие с собой в голодный Петроград необходимые товары и продовольствие, не могли не вызвать вопросов о стране, откуда они прибыли. В качестве своеобразного топонимического эквивалента фантастического мира Зурбагана в петроградской реальности выступает хронотоп *испаноязычный мир*, способный к замещению *зурбаганского* хронотопа вследствие своей отчетливо ощущаемой экзотичности и чуждости *петроградскому* хронотопу. Вдобавок *зурбаганский* и *испанский* хронотопы аккумулируют схожие признаки (и тот и другой изображаются как *теплые* миры, материально и духовно богатые, полные *света*, поэтические и прекрасные, не подавляющие, а раскрывающие человеческую личность), что ведет к их одинаковой аксиологической характеристике (безусловно положительная оценка обоих миров). Однако, закрепляя членов делегации за испаноязычным топосом, Грин сохраняет некоторую неопределенность, неконкретность этой привязки. В качестве места отправления делегации посетителями Дома ученых последовательно называются Испания, Аргентина, вновь Испания, затем Куба:

...Прибыла делегация из Испании...

– Вы слышали о делегации из Аргентины?

– Не из Аргентины, а из Испании.

– Из Испании, да...

Некто авторитетный, громкий, с снисходящим взглянуть иногда вокруг сводом бровей, утверждал, что делегация прибыла с острова Кубы.

– А не из Саламанки?

– Нет, с Кубы, с Кубы, – говорили, проходя, всеведущие актрисы.

– Как, с Кубы?¹²

Многочисленность топонимов, их принадлежность различным репликам многоголового и личностно неопределенного диалога¹³ создают у читателя впечатление нечеткой, неокончательной детерминации родины колоритной группы необычных гостей.

¹² Показательно, что и после окончательного выяснения кубинского адреса делегации, ее члены продолжают именоваться испанцами, что дополнительно нарушает однозначность пространственной привязки.

¹³ Эта неопределенность, анонимность субъекта и адресата высказывания создается употреблением неопределенно-личных форм глагола, неопределенными местоимениями, отсутствием указания на авторов реплик и т. д.

Наконец, «реальное» пространство как бы полностью устраняется в Зурбагане, откуда в равной мере «близко» до любой точки земли. Каур, шагнувший в Зурбаган сквозь поверхность картины и вышедший снова из двери на петроградскую лестницу, оказывается, преодолел «тысячи миль». Слуга Бам-Грана попал в Зурбаган с острова Тристан д'Акунья¹⁴. Закончившийся на кухне лед Бам-Гран предлагает Ремму взять «в Норвежском фиорде или у Сибирской реки». Мелодию «Фанданго» в Зурбагане превосходно можно слушать без всякого радио прямо из Барселоны, где «у Ван-Герда действительно лучший оркестр в мире». Использование топонимов, обозначающих объекты, удаленные друг от друга на многие тысячи километров, но легко доступные из мира Зурбагана, создает особый фантастический хронотоп этого мира и противопоставляет его жестко зафиксированному во времени и пространстве миру Петрограда.

С точки зрения своих атрибутивных и аксиологических характеристик мир Зурбагана не просто отличается от мира зимнего Петрограда, он ему принципиально противопоставлен. Практически все художественно значимые признаки этого мира образуют оппозиции с признаками петроградского мира. Если последний представляет собой мир *севера, зимы, холода, снега*, то в южном Зурбагане героя встречают *лето, тепло, зелень и цветы*. В Петрограде царит *мрак*, а лунный или искусственный свет только подчеркивает *темноту*, в Зурбагане же все залито ярким солнечным *светом*. В Петрограде человек влачит жалкое, скудное, голодное существование, а в Зурбагане бытовая сторона жизни не угнетает высокие порывы духа, жизнь не управляется низкими потребностями человеческого тела¹⁵. Закономерно поэтому то, что покинутый героем мир из Зурбагана предстает перед ним в виде картины, воплощающей перечисленные выше мотивы: «Я увидел изображение, сделанное превосходно: вид плохой, плохо обставленной комнаты, погруженной в едва прорезанные лучом топящейся печи сумерки; и это была железная печь в той комнате, из которой я перешел сюда». Данная картина явно противопоставлена той, которая изображает действительность Зурбагана и сквозь которую герой попадает к Бам-Грану: «Это была длинная комната, полная света, с стеклянной стеной слева, на круглом ореховом столе с блестящей поверхностью стояла высокая стеклянная ваза с осыпающимися цветами; их лепестки были рассыпаны на столе и полу, выложенном полированным камнем... Простота картины была полна немедленно действующим внушением стойкой летней жары». Обе картины являются, по сути дела, сжатой до двух измерений трехмерной реальностью каждого из миров, наблюдаемой извне, и противоположность их обусловлена противоположностью миров Петрограда и Зурбагана.

В целом мир Зурбагана, как уже было отмечено, получает, с точки зрения героя, ярко выраженную положительную оценку. В то же время персонаж не может остаться в этом, столь привлекательном для него мире. Сюжетное движение не закончено, так как герой по ряду признаков не совпадает с миром, где он оказался. И прежде всего персонаж отличается от него по признаку определенности хронотопа. Каур – человек из мира с определенным фиксированным хронотопом; будучи сам человеком детерминированным в пространственно-временном континууме (носитель русского языка и культуры, сложившийся как личность в определенную историческую эпоху, физически и духовно регла-

¹⁴ Грин несколько искажает при транслитерации название островов Tristan-da-Cunha. Острова эти, находящиеся в южной части Атлантического океана (37°6' ю. ш. и 12°2' з. д.), получили свое название по имени португальского мореплавателя, открывшего их в 1506 г. (см.: Никонов В.А. Краткий топонимический словарь. М., 1966. С. 425).

¹⁵ Это противопоставление проводится в тексте даже на уровне мелких деталей: в Петрограде «в те времена водка была редкостью», и Каур, случайно обнаружив спирт, выпивает «полную большую мензурку... с облегчением и великим удовольствием»; после, очутившись в Зурбагане, он видит, как «мимо меня пробежал осел, нагруженный мехами с вином», а слуга Бам-Грана ставит перед ним «поднос с кувшином из цветного стекла, в котором было вино, графин с гранатовым соком и лед в серебряной вазе...».

ментируемый ею), он не способен, оставшись собой, отказаться от «своего» времени и пространства, выйти навсегда за их пределы. Мир же Зурбагана – это материализовавшийся, овеществленный мир мечты; он идеален в своей сущности; материализоваться он мог только за счет сведения к полной неопределенности пространственной и временной координат. Аналогичный способ материализации идеального мира можно обнаружить, например, в фольклоре, когда идеальный мир правды и добра помещается в тридевятое царство, за тридевять земель, а действие разворачивается при царе Горохе¹⁶. Именно поэтому герой не может остаться в Зурбагане, подобно тому как оказавшийся в раю праведник, не закончивший еще земную жизнь, не мог бы остаться там навсегда, а должен был бы вернуться на землю. Каур находится в Зурбагане лишь тридцать минут, по истечении которых ему приходится покинуть этот город. Мы уже упоминали, что временный характер его появления в Зурбагане подчеркивается в тексте.

Финальный хронотоп фиксирует возвращение героя в петроградский мир. Он воспринимается читателем на фоне «условного» *зурбаганского* хронотопа, и это определяет ряд его особенностей. Время и пространство в рамках *финального* хронотопа опять жестко заданы, хотя автор обходится здесь вообще без топонимов и хрононимов. Зато о возвращении персонажа сигнализируют уже другие разряды собственных имен – антропонимы и эргоним, берущие на себя хронотопные функции вследствие своей очевидной закреплённости за *исходным* хронотопом. Так как пространство петроградского мира, в котором совершается действие, определено в рамках первого хронотопа, автор посредством апеллятивной лексики указывает на тождественность пространственной координаты в *исходном* и *финальном* хронотопах. Герой, таким образом, при возвращении из Зурбагана оказывается в той же точке пространства, с которой он начал сюжетное движение; исходная и финальная координата совпали. «Внизу лежал очень знакомый двор – двор дома, в котором я жил. Я осмотрел три двери, выходящие на площадку. На одной из них, под №7, была медная доска с фамилией моей квартирной хозяйки...»¹⁷. Эргоним (название ресторана) *Мадрид*, упомянутый в рамках *зимнего петроградского* хронотопа, подтверждает пространственную тождественность этого хронотопа *финальному*, как и имя владельца ресторана Афанасия Терпугова¹⁸. Каур встреча-

¹⁶ Ср. мысль М.М. Бахтина по этому поводу, изложенную в его работе о хронотопе: «Чтобы наделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды в Золотом веке в "естественном состоянии" или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе» (*Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. С. 183–184*). «По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить временам, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной. Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестокою-злую современность измерялась их временной или пространственной далью» (там же. С. 185).

¹⁷ В данном случае о возвращении героя в петроградский мир свидетельствует антропоним – имя квартирной хозяйки. Чем более обычно, непримечательно это имя, тем отчетливей его контраст с экзотической антропонимией Зурбагана и тем очевидней для читателя сигнал о смене хронотопа. Грин строит данный антропоним по обычной для русского ономастикона трехчленной модели, причем подбирает все три компонента имени из числа наиболее распространенных: *Марья Степановна Кузнецова*. Фамилия *Кузнецов(-а)* входит в список самых употребительных русских фамилий (см.: *Унбегун Б.О. Русские фамилии. М., 1995. С. 99*). Имена *Марья* (<*Мария*>) и *Степан* (а следовательно, и отчество от него) также весьма распространены.

¹⁸ Роль эргонима *Мадрид* и антропонима *Афанасий Терпугов* в организации *исходного* хронотопа невелика. Это связано с тем, что они обозначают объекты, не существовавшие во внетекстовой реальности. В частности, нам не удалось обнаружить сведений о ресторане с таким названием ни в одном из доступных источников. Не упомянуто, к примеру, заведение с этим названием в адресной и справочной книге Санкт-Петербурга среди обширного перечня петербургских ресторанов и кафе. Впрочем, наименование ресторанов по тому или иному европейскому городу вполне обычно: в списке указаны рестораны «Вена» (и «Новая Вена»), «Ницца», «Парию» (два одноименных заведения, а кроме них и «De Paris»), «Прага», «София», «Тулон» и др. (см.: *Весь Петербург на 1912 год. СПб., 1912. С. 1548–1549*). Поэтому хронотопные функции реализуются эргонимом на уровне модели. Антропоним, конечно, тоже обладает некоторой способностью маркировать хронотоп в силу своей принадлежности к ономастике того или иного языка. Положение совершенно меняется при переходе к *финальному* хронотопу. Указанные имена обеспечивают идентификацию обозначаемых объектов в пределах разных хронотопов текста и, как следствие, идентификацию их пространственной координаты. Роль данных имен в организации *финального* хронотопа значительно возрастает, а поэтому автор может обойтись вообще без топонимической лексики.

ется с ним сперва во дворе Дома ученых, а затем после возвращения из Зурбагана, воспользовавшись ранее полученным приглашением, навещает его ресторан.

Со временем дело обстоит совсем иначе. Герой «перепрыгивает» почти на полтора года вперед в сравнении с *исходным* хронотопом. В диалоге с женой устанавливается точная дата действия – 23 мая 1923 г., которая акцентируется прямыми вопросами героя¹⁹:

- Какой теперь год?
- Двадцать третий год, – сказала она...
- Месяц?
- Май.
- Число?
- 23 мая 1923 года.

Образуется амбивалентность двух темпоральных привязок – с точки зрения *исходного* и с точки зрения *финального* хронотопа временные отрезки выглядят различно. Согласно первой, герой отсутствовал почти полтора года. Сюжетное движение персонажа происходит в соответствии именно с этой привязкой. Но в таком случае необъяснимыми являются и исчезновение почти полутора лет из петроградской жизни героя, и некоторые факты его жизни. Получается, что из бытия героя как бы изъят значительный временной интервал и все относящиеся к нему события. Так, зимой 1921 г. персонаж еще не женат, тогда как в 1923 г. он беседует с женой Лизой, встреча и брак с которой приходится как раз на «исчезнувший» промежуток времени. Не случайно эта пропажа большого и важного куска их жизни так пугает Лизу: «Но ведь тебя не было два года! – проговорила она с ужасом, вертя пуговицу моего жилета». Согласно второй точке зрения, герой недавно вышел из дома: «Ты сама знаешь, что я не был дома тридцать минут», – отвечает жене Каур. Точное совпадение временных отрезков (тридцать минут), отмечающих присутствие героя в Зурбагане и отсутствие его дома (в пределах *петроградского* топоса), исключает раздвоение героя (физическое или ментальное) и параллельное сосуществование его с виртуальным двойником.

Персонаж с трудом пытается совместить в сознании разорванную временную ось: «Я ожил исчезнувшей без следа жизнью, с ужасом изнемогающего рассудка. Силы оставили меня; между тем два вышедших из пустоты года рванулись в сознание, как вода в лопнувшую плотину». Суть происходящего с героем состоит в том, что в его сознании слились два различных хронотопа, принадлежащие двум разным мирам, каждый из которых для героя в равной мере реален. Каур вспоминает и события последних двух лет, которые как бы выпали у него из памяти (и соответственно из сюжета), но вместе с тем понимает и реальность встречи с Бам-Граном (тем более что кожаный мешочек с золотыми монетами подтверждает материальный характер этой встречи). «...Я восстановил прошлое, не удивляясь ему, так как это было мое прошлое, и я отлично видел все его мельчайшие части, составившие эту минуту. Однако мне предстояла задача уложить в прошлое некую параллель. Физическое существо параллели выражалось желтым кожаным мешочком, который весил на моей руке те же два фунта, как и какое-то время тому назад. Затем я осмотрел комнату с полной связью между отдельными моментами мелькнувших двух лет и историей каждого предмета, как она ввязывает свою петлю в кружево бытия. И я устал, потому что снова пережил прошлое, как бы небывшее».

В итоге герой отказывается от однозначного логического разрешения возникшего временного парадокса, допуская одновременное сосуществование двух различных версий событий. Одно и то же событие, один и тот же предмет могут быть истолкованы и в той, и в другой версии. Так, лещ, которого подают Кауру в ресторане «Мадрид», одина-

¹⁹ Короткие отрывистые реплики подчеркивают значимость вопросов и ответов.

ково может оказаться той самой рыбой, что была передана Терпугову в 1921 г. в голодном Петрограде, и вчерашней, купленной на рынке:

На тарелке шипел поджаренный лещ, и я убедился, что это та самая рыба, которую я дал Терпугову, так как запомнил сломанную поперек жабру.

– Итак, – сказал я, не утерпев, – вы сдержали, Терпугов, свое слово, которое дали мне два года назад!

Он хитро посмотрел на меня.

– Хе-хе! – сказал бывший повар. – О чем вспомнили! Мы с вами вчера встретились, и леща вы несли с рынка, а я был выпивши и пристал к вам, ну, скажу прямо, чтобы вас затащить!

Он был прав. Я вспомнил это теперь с досадной неуязвимостью факта. Но я был тоже прав.

Отказ от жесткой, однозначной интерпретации действия, от обычной житейской логики в истолковании чудесных событий приводит к тому, что прошлое приобретает амбивалентность, характерную для будущего, а на настоящее переносится с прошлого ореол загадочности, фантастичности. Фантастичность такого настоящего связана с тем, что оно не опирается на надежное, однозначно определенное прошлое.

Следовательно, *финальный* хронотоп аккумулирует в себе особенности предыдущих хронотопов, прежде всего жесткую реалистическую заданность *исходного* хронотопа, помещение действия в сетку реальных пространственно-временных координат и условную разомкнутость, свободу от реального пространства и времени *промежуточного* хронотопа.

Для *финального* хронотопа характерна точная ориентация действия относительно пространственной координаты и точная фиксация момента действия. Но не прослеженным и не объясненным, а потому фантастическим, чудесным остается темпоральный перенос героя из 1921 в 1923 г. Такой перенос мог состояться только в результате воздействия на реальность «условного» хронотопа страны Бам-Грана, отдавшей петроградскому миру некоторые свои существенные черты.

По ряду признаков петроградский мир 1923 г. отличается от первоначального и схож скорее с зурбаганским миром. Это мир *лета, тепла, света*: «В открытое окно площадки сиял летний голубой воздух». Быт героя в этом мире налажен и не угнетает крайней скудостью; у него есть деньги, чтобы воспользоваться услугами почты, посетить ресторан, жена может приобрести для него лекарство в аптеке. Этот мир отнюдь не враждебен по отношению к герою, он достаточно благополучен и безопасен, как и зурбаганский мир. Зимой 1921 г., в разрушенном Петрограде, герой одинок. Люди вокруг него сливаются в одну массу, толпу; среди них нет духовно близких герою людей, персонаж внутренне чужд окружающим, ощущая себя выше и тоньше их. В Зурбагане рядом с ним Бам-Гран, понявший и оценивший масштаб личности Каура. В Петрограде 1923 г. герой счастлив в союзе с женой, любимой и любящей; его одиночество остается в прошлом²⁰. Аксиология летнего петроградского мира, в отличие от зимнего, характеризуется положительной оценкой со стороны повествователя.

Таким образом, общая аксиологическая характеристика миров по мере развития сюжета выглядит так: Петроград (–) – Зурбаган (+) – Петроград (+). Последний мир и в аксиологическом отношении принимает на себя черты предыдущего топоса, создавая гармоническую для существования героя среду и тем самым завершая движение сюжета. Жена героя по-своему, своими словами, так выражает это:

– ...Все перевернулось и в п е р е в е р н у т и и оказалось на своем месте!

Я подивился женской способности определять положение двумя словами и должен был согласиться, что точность ее определения не оставляет желать ничего лучшего.

²⁰ Примечательно, что почти вся заключительная часть новеллы, включающая *финальный* хронотоп, построена в форме диалога, который герой ведет с женой.

Существенную и своеобразную роль в хронотопной структуре новеллы играет еще одно собственное имя, на котором стоит остановиться специально, тем более что оно стало названием для всего произведения. Речь идет о мелониме²¹ «Фанданго». Вынесение этого имени в сильную позицию заглавия обусловлено конденсацией им художественно значимых смыслов в процессе развертывания текста и превращением мелонима в ключевое слово данного текста. Действительно, собственное имя безусловно обладает теми признаками, которые обычно выделяют для ключевых слов: высокая частотность (не считая заглавия, мелоним 14 раз встречается в тексте, что намного выше частотности любого из аналогичных собственных имен), представленность в важнейших композиционных разделах текста, участие в выражении его художественных идей и т. д.²²

Исходным для читателя при восприятии текста является языковое значение этого слова, зафиксированное в словарях. Так, «Словарь современного русского литературного языка» толкует слово *фанданго* как «испанский народный танец, исполняемый под аккомпанемент гитары и кастаньет», а также «музыка к этому танцу», «музыкальное произведение в ритме этого танца»²³. Отметим, что писатель употребляет лексему в последнем значении, называя произведение именно музыкального, а не хореографического искусства. В указанном значении явно выражен «географический» компонент (*испанский, т.е. относящийся к Испании, испанцам*), что позволяет рассматривать данную лексему в числе экзотизмов. Способность экзотизмов маркировать хронотоп, служить текстовым средством локальной привязки действия ранее уже отмечалась в научной литературе²⁴. Таким образом, при первом же появлении (в позиции заглавия) слово несет в своем значении определенный потенциал для формирования хронотопа текста. В ходе развертывания текста, реализуя этот потенциал, слово трансформирует исходное значение и обогащает его новыми смыслами.

Происходит онимизация слова: будучи апеллативом на языковом уровне (как и многие другие названия танцев в русском языке – вальс, фокстрот, чардаш, чарльстон и т. п.), лексема функционирует в тексте в качестве собственного имени. Иначе говоря, она перестает обозначать целый класс однотипных музыкальных произведений и используется для обозначения конкретного, единственного в своем роде, уникального произведения. В соответствии с этим писатель оформляет данное слово, используя прописную букву и кавычки так же, как он поступает при оформлении всех прочих мелонимов текста²⁵. Онимизация апеллатива закономерно приводит к повышению его семантической емкости в тексте, чем и пользуется автор, активизируя те или иные периферийные для словарного значения семы и добиваясь последовательной художественной акцентуацией отдельных семантических компонентов превращения лексемы в выразительный символ.

Так как процесс этот напрямую связан с хронотопной структурой новеллы, проследим его в основных фазах.

²¹ Термин *мелоним* мы производим от древнегреч. *melos* «песнь» и *опота* «имя» и применяем его к именам собственным, называющим музыкальные произведения. Мелонимы входят, таким образом, в обширный и разнородный класс идеонимов, т. е. имен собственных, имеющих денотаты «в умственной, идеологической, художественной сфере человеческой деятельности» (Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. М., 1988. С. 61).

²² О собственных именах, являющихся ключевыми словами художественного текста, см.: Фонакова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Л., 1990. С. 56–63.

²³ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 16. М.; Л., 1964. С. 1241.

²⁴ См., например: Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984. С. 54.

²⁵ Интересно, что Грин и в других своих произведениях онимизирует слово *фанданго*. Скажем, главный герой «Блестящего мира» Эдвин Друд называет «Фанданго» среди своих любимых мелодий (Грин А.С. Собр. соч. Т.3. С. 134). Вероятно, лексема входила в индивидуальный лексикон писателя именно в статусе онима, обозначая строго определенное, конкретное музыкальное произведение.

Уже было сказано, что концептуальный план данного текста определяется принципом двоемирия, антитезы двух миров, один из которых обыкновенный, повседневный, а другой – необыкновенный, чудесный, причем для каждого из миров характерен свой, особый хронотоп. Идея двоемирия заявлена первым же предложением текста, еще до появления героя: «Зимой, когда от холода тускнеет лицо и, засунув руки в рукава, дико бегают по комнате человек, взглядывая на холодную печь, – хорошо думать о лете, потому что летом тепло». Один из миров трактуется как физически реальный, материально воплощенный, окружающий человека и мало зависящий от его сознания и воли, а потому часто враждебный ему. Другой представляет собой ментальный, внутренний мир человека, строящийся человеческим духом на идеальных принципах мечты, не ограниченный в своей свободе жесткой материальностью внешнего мира. Его гармоничность и совершенство обуславливают положительную оценку этого мира.

Мелоним при первом же появлении в тексте занимает определенную, четко маркированную позицию по отношению к антитетичным мирам: не соглашаясь по ряду параметров с характеристиками внешнего, физического мира, он тем самым сигнализирует об уходе героя в мир ментальных образов (мечты или памяти). Появляясь в тексте впервые, он закономерно соседствует с глаголом мыслительной деятельности: «Об этом я размышлял теперь, насвистывая “Фанданго”». Связь мелонима с ментальным миром имеет неслучайный, неэпизодический, устойчивый характер, о чем специально сообщает повествователь: «Я превозмог мороз тем, что закурил и, держа горящую спичку в ладонях, согрел пальцы, насвистывая мотив испанского танца. Уже несколько дней владел мной этот мотив. Он начинал звучать, *когда я задумывался*». К диссонансному восприятию мелонима-экзотизма в рамках материального мира приводит как раз его ярко выраженная хронотопичность. «Географический» компонент семантики мелонима (*испанский*) вступает в противоречие с изображаемыми атрибутами реального мира (*зима, холод, снег* и т. д.), поскольку у читателя имеется представление об Испании как о стране с жарким климатом, стране южной, в отличие от северной России. На базе этого представления, входящего в фоновые знания читателя, автор основывает семантический диссонанс *мелоним – реальность*. Наоборот, атрибутика ментального мира (*лето, жара, жажда* и т. д.) хорошо согласуется с ассоциативным фоном географического названия *Испания*.

Все это позволяет мелониму принять на себя функцию *сигнала* о взаимодействии двух миров. Мелоним появляется в тексте всякий раз, когда герой в той или иной форме контактирует с топом, противостоящим реальности. Сначала «Фанданго» фиксирует переключение героя из физически объективного мира в мир ментальных образов. Затем, по мере материализации ментального мира, мелоним регулярно сигнализирует о событиях, являющихся важными этапами этого процесса. Так, мелодия испанского танца звучит в душе героя, *внутри* его существа («...оно ушло в пульс, в дыхание...») перед встречей персонажа с экзотической группой цыган, которым впоследствии предстоит сыграть известную роль в посещении героем Зурбагана.

Цыгане характеризуются некоторыми хронотопическими чертами, отличающими их от «обычных» представителей петроградского топоса. Им свойственна относительная свобода пространственного перемещения в пределах топоса, вечная неукорененность жизненного уклада: «...Невольно старался я уловить след той неведомой старинной тропы, которой идут они мимо автомобилей и газовых фонарей, подобно коту Киплинга: кот «ходил сам по себе, все места называл одинаковыми и никому ничего не сказал». Подчеркнута также их темпоральная недетерминированность, отсутствие жесткой привязки к тому или иному промежутку времени: «Что им история? эпохи? сполохи? переполохи? Я видел тех самых бродяг с магическими глазами, каких увидит этот же город в 2021 году...». Во внешнем виде цыган акцентируются детали, которые делают их непохожими на других жителей города и сближают с обитателями южных стран: «Среди этой карти-

ны заметил я некоторый ералаш, производимый видом резко отличной от всех группы». Один из цыган, к примеру, «напоминал горца – черкеса, гуцула», а все вместе они вызывают в памяти «образ диких цветов». Появление этой группы персонажей начинается постепенный отход от жестко координированной реальности и прогнозирует дальнейший ход событий²⁶. В то же время, обладая определенной хронотопической свободой, данная группа персонажей все-таки не способна пересечь границу хронотопов, подобно Бам-Грану и его приближенным, хотя цыгане осведомлены о существовании другого мира и хронотопной границы. Старая цыганка, говоря о Бам-Гране, признается: «Мы, цыгане, его знаем, только идти не можем». На момент первой встречи персонажа с ними ментальный мир еще не воплощен в материальных формах, его трансформация только прогнозируется, предчувствуется.

Первым этапом такой материализации является созерцание героем картины неизвестного автора, изображающей комнату одного из домов в Зурбагане, где позже состоится встреча Каура и Бам-Грана. Двухмерное изображение зурбаганского мира уже вполне материально с точки зрения мира физического, оно существует в рамках его хронотопа и даже обладает определенной стоимостью, будучи оценено Брокром в двадцать рублей.

И снова мелоним выполняет функцию предвещающего сигнала: прежде чем увидеть поразившую его картину, персонаж слышит «Фанданго», которое из внутреннего мира его души переходит во внешний мир. При этом мелодия как бы заслоняет героя от внешней реальности, получая статус хронотопной границы. «Опять уловил я себя в том, что насвистываю “Фанданго”, бессознательно огораживаясь мотивом от Горшкового и Брока. Теперь мотив вполне отвечал моему настроению. Я был здесь, но смотрел на все, что вокруг, издали». После того как ментальный мир начинает овеществляться, мелодия «Фанданго» перестает существовать только как феномен внутреннего мира героя и становится материальным, воплощенным в звуках фактом *реальности*.

Следующим этапом обретения миром мечты физической реальности является встреча с «кубинской» делегацией, которая на самом деле прибыла из Зурбагана. Бам-Гран и его подчиненные представляют собой персонажей, способных пересекать основную хронотопную границу текста. Их внешний вид и манеры резко контрастируют с окружающими людьми; говорят они по-испански, и разговор между ними напоминает «перебор струн». Столь же необычны их имена, строящиеся автором по моделям испанского языка²⁷. Это в полной мере представители иного мира, который, таким образом, обнаруживает в них свою полноценную телесность и известную автономность. Антитеза двух миров с противоположными качествами резко усиливается, перерастая в конфликт и достигая своей кульминации в столкновении Бам-Грана и статистика Ершова, после чего следует уход членов делегации, наглядно проявляющий их возможности преодоления хронотопной границы.

Мелоним, имеющий в своей семантике компонент *испанский*, сперва сближается в хронотопическом отношении с миром «испанцев», а потом за счет этого приобретает связь и с *зурбаганским* топосом. Мелодия «Фанданго» начинает восприниматься героем как ассоциативно связанная с миром Зурбагана и атрибутирующая для него этот мир.

²⁶ В русской литературе (и не только в русской) с цыганами устойчиво связан мотив прорицания, угадывания будущего, то есть определенный порядок действий прогностического плана. Этот устойчивый, опирающийся на литературную традицию мотив подчеркивает значимо перспективный характер эпизода. Далее в тексте этот мотив реализуется и практически – в сцене гадания при второй встрече героя с цыганами, когда персонаж оповещается о необходимых ему для посещения Зурбагана действиях.

²⁷ И все же фамилии этих героев автор искусственно создает, а не заимствует из испанского ономастикона, придавая номинативным единицам испаноязычный колорит на уровне структурных моделей. К сожалению, мы не имеем возможности подробнее остановиться на текстовых функциях антропонимов данной новеллы, которые должны составить тему отдельной статьи.

Так, она звучит (уже в объективной, а не психологической реальности героя, как ранее) перед тем, как члены делегации покидают Дом ученых. Отметим, что персонажи, пройдя сначала сквозь стену здания, а потом и сквозь невский лед, пересекают границу топосов способом, характерным для зурбаганского мира, где физическое пространство с заполняющими его преградами является иллюзией. Сигнал к такого рода перемещению и подается мелонимом.

Наконец, при посещении Кауром Зурбагана, после окончательной материализации идеального мира, главный герой еще раз слышит любимую мелодию в исполнении барселонского оркестра Ван-Герда. Этот момент отмечен наибольшей интенсивностью эмоционального переживания, когда персонаж под воздействием музыки уходит даже от материализовавшегося идеального мира своей мечты: «...Хлынуло наконец полной мерой единственное “Фанданго”, о котором я мог сказать, что слышал его при необычайном возбуждении чувств, и тем не менее оно еще подняло их до высоты, с которой едва заметна земля... С трудом понимал я, что говорит рядом Бам-Гран, и бессмысленно посмотрел на него, кружась в стремительных кругообразных наплывах блестящего ритма». Мелоним опять сигнализирует о переходе героя в мир чистого духа, но уже не из мира враждебной повседневности, а из реальности воплощенного духа. Поэтому «Фанданго» звучит и вне, и внутри героя: «Я сам звучал, как зазвеневшее от грома стекло».

Мелоним становится, следовательно, именем для символа не просто мечты, но мечты вечно продолжающейся и никогда не вмещающейся в формы жизни, а потому всегда ее творящей, преобразующей. Тем самым мелоним отображает основную концептуальную идею произведения, вследствие чего получает возможность номинировать ее в ономастическом (и шире – лексическом) пространстве текста и превратиться в конечном итоге в знак целого текста.